

Taula, quaderns de pensament

Universitat de les Illes Balears

ISSN: 0214-6657

núm. 45, 2013

Pàg. 289-300

UNAMUNO Y LA HERMENÉUTICA LITERARIA DEL SIGLO XX

Cirilo Flórez Miguel

Universidad de Salamanca

ABSTRACT: The paper places Unamuno in the tradition of fictionalism that started with Kant. It refers to intertextuality procedures and the «mise en abyme» as forms of fiction in writing. In addition, it analyzes the «mise en abyme» as a writing procedure in the novel *Niebla* (Mist) and the story *Cómo se hace una novela* (How to Make a Novel). It concludes pointing out the genre difference between both works.

KEY WORDS: Fictionalism, intertextuality, mise en abyme, novel and story.

RESUMEN: El artículo sitúa a Unamuno en la tradición del ficcionalismo, que parte de Kant. Alude a continuación en los procedimientos de la intertextualidad y la «mise en abyme» como formas de ficción en la escritura. Analiza la «mise en abyme» como procedimiento de escritura en *Niebla* y *Cómo se hace una novela*; y concluye resaltando la diferencia de género de escritura entre *Niebla* (novela) y *Cómo se hace una novela* (relato).

PALABRAS CLAVE: Ficcionalismo, intertextualidad, mise en abyme, novela y relato.

Lange, interpretando a Kant, considera que junto al mundo fenoménico de los sentidos hay en el hombre un mundo imaginario, que es un mundo de apariencia; y en ese mundo imaginario, que es un mundo inteligible es donde Kant sitúa el libre albedrío, que podemos considerar desde el punto de vista de la moral o desde el punto de vista de lo poético. En este segundo caso el mundo inteligible es un mundo de poesía y ahí reside su valor y dignidad dado que la poesía «no puede ser considerada como un juego o capricho ingenioso que no tiene otro fin que distraernos con vanas invenciones, cuando por el contrario es un fruto necesario del espíritu». Este camino abierto por Kant va a ser continuado por Schiller, que va a hacer del mito un elemento fundamental para la «exposición de lo suprasensible», siguiendo en definitiva el camino de Platón, que «en el mito hizo sensible lo suprasensible». Estamos en la vía de lo que podemos llamar el ficcionalismo moderno, que hace de la literatura un camino hacia el saber. La fantasía se nos da en la literatura, la cual se caracteriza por el uso ficcional del lenguaje, que no tiene referencia como en los usos ordinarios, ni fuerza elocutiva. Se trata de un uso del lenguaje en el que el tema de la verdad tiene que ser planteado de una forma peculiar. Lo característico del lenguaje literario no es ni la referencia, ni la denotación, sino la figuración, que opera kerigmáticamente, como anuncio de una verdad, que se hace presente en el contexto de una trama, de una fábula, como es el caso del mito. En el uso ficcional del lenguaje la clave está en la fábula o leyenda dentro de la cual se insertan los acontecimientos. Estos adquieren su significación porque figuran o tipifican una verdad previamente anunciada. Como ejemplo de lo que decimos podemos citar el concepto cristiano de «imagen de Dios», que significa estar involucrado en una historia determinada, anunciada proféticamente.

Unamuno, en esta línea del ficcionalismo, mantiene como una de las contraposiciones fundamentales de su filosofía la contraposición entre apariencia y realidad; defendiendo, desde sus primeras obras, que la realidad se sitúa en lo profundo. «Sin vida interior no la hay exterior». En consonancia con esta concepción considera que el yo verdadero no es el yo superficial que hace su aparición en el teatro de la vida, sino el yo profundo que se sitúa en la intimidad, en lo más íntimo de cada uno. De acuerdo con estas contraposiciones la realidad verdadera no es la que se muestra en la superficie de la historia, sino la de lo eterno. «En las entrañas de las cosas, y no fuera de ellas, están lo eterno y lo infinito. La eternidad es la sustancia del momento que pasa, y no la envolvente del pasado, el presente y el futuro de las duraciones todas; la infinitud es la sustancia del punto que miro, y no la envolvente de la anchura, largura y altura de las extensiones todas. La eternidad y la infinitud son las sustancias del tiempo y del espacio respectivamente». Para Unamuno esa realidad verdadera puede ser hecha presente por la ficción tal como defiende en la *Vida de Don Quijote y Sancho*. «Y he de añadir aquí que muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica, por verle de carne y hueso, y a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres». La ficción es el verdadero instrumento para acceder al fondo de la realidad; y Unamuno se sirve de diversas formas de la ficción para expresar sus ideas, entre las cuales está la de la intertextualidad.

En esta línea de la intertextualidad ejerce su trabajo reflexivo sirviéndose de textos de otros autores a través de los cuales expone sus ideas; y lo mismo que decimos de los textos podemos decir de las figuras paradigmáticas que pueblan todos sus escritos. El

trabajo reflexivo de Unamuno no sigue la línea de la razón y los conceptos (lógica), sino la del sentimiento, la imaginación y las figuras (poética). Frente al paradigma moderno de la representación, él opta por el paradigma de la creación, en cuya base se encuentra siempre un estado de ánimo, un afecto, un sentimiento, el más radical de los cuales es la congoja, la angustia. «Y en esa angustia, en esa suprema congoja del ahogo espiritual, cuando se te escurren las ideas, te alzarás de un vuelo congojoso para recobrarlas al conocimiento sustancial. Y verás que el mundo es tu creación, no tu representación, como decía el tudesco. A fuerza de ese supremo trabajo de congoja conquistarás la verdad, que no es, no, el reflejo del Universo en la mente, sino su asiento en el corazón. La congoja del espíritu es la puerta de la verdad sustancial. Sufre, para que creas y creyendo vivas. Frente a todas las negaciones de la *lógica*, que rige las relaciones aparienciales de las cosas, se alza la afirmación de la *cardíaca*, que rige los toques sustanciales de ellas». La cardíaca unamuniana sigue el camino de lo que Kant denominaba lo sublime, que Schiller va a considerar como la culminación de lo poético.

Otra importante forma de ficción de la que se sirve Unamuno además de la intertextualidad, es la práctica de la escritura que se conoce como «mise en abyme», en la que vamos a detenernos en este trabajo.

Unamuno novelista

El novelista Unamuno inicia su carrera como tal con una novela histórica que le sirve como la forma adecuada de exponer sus ideas filosóficas, como deja claro unos años después de haber publicado su novela *Paz en la guerra* al reflexionar sobre la «novela contemporánea». Entiende la novela como un «absoluto literario». «Considero a la novela como el género supremo literario, como el género de integración, como una forma en que se integran lo épico, lo lírico y lo dramático de una parte y lo científico y lo artístico de otra, como el género en que más se hace por certificar el arte y ratificar la ciencia. Si se hace esto mal, no es razón para proscribirlo en todo caso». Como tal «absoluto literario» le va a servir la novela para exponer sus ideas filosóficas. Y lo va a hacer no al estilo del «naturalismo» de Zola, que critica como determinismo, sino buscando el «alma» que está detrás de la realidad externa y aparente de las cosas. Esto lo va a hacer, en primer lugar, sirviéndose de la «novela histórica», que logra fusionar lo psicológico y lo sociológico gracias al arte que la constituye. «Fundir artísticamente en la novela lo psicológico con lo sociológico es la principal tarea que resta; fusión que no es en el fondo otra que la de la novela propia y específicamente tal con la historia». La fusión de la novela y la historia se logra gracias a la fabulación, que es lo propio de la lógica poética. «Dos proposiciones de bien enraizada estética hay aquí: la una, la de que es la filosofía la más grande de las artes, la mayor música, si nos servimos del término mismo griego..., y la otra, de que el poeta, si ha de ser poeta, debe componer fábulas o mitos y no razonamientos...; y si parangonamos ambas sentencias y las forzamos a reducirse a la unidad, se tendrá el nervio de la doctrina que he desenvuelto en mi escrito», que no es otra, decimos nosotros, que la defensa de la novela como un género fundamental para la exposición de las ideas filosóficas. Una novela que después de *Paz en la guerra* ya no va a ser histórica, sino filosófica y literaria.

La novela filosófica no tenemos que considerarla como un género constituido como es el caso de la novela epistolar o la novela de educación, sino como el entrecruzamiento

de dos miradas: la filosófica y la literaria. En ese entrecruzamiento lo literario puede surgir de lo filosófico como ocurre en el caso del *Emilio* de Rousseau; o lo filosófico de lo literario como ocurre en *El sobrino de Rameau* de Diderot. En su trabajo como novelista Unamuno va cruzar ambas miradas y va a aplicar distintos procedimientos estilísticos, como es el caso de la «mise en abyme» como una forma de acceder a la realidad verdadera. Vamos a detenernos en este punto.

Niebla y la «mise en abyme»

Niebla (novela filosófica), publicada en 1914, está construida aplicando, entre otros procedimientos literarios, el que se conoce como «mise en abyme» (puesta en abismo), que podemos entender como un procedimiento de escritura que hace posible introducir dentro del relato aquello que está fuera de él, como es el caso del «autor implícito», que es el verdadero autor del relato. Se trata de un procedimiento que algunos denominan «relato especular», que cumple en la escritura el mismo papel que el espejo en el caso de la pintura: permite introducir dentro del cuadro aquello que está fuera de él, como es el caso de la pareja real en las *Meninas* de Velázquez.

En el caso de la «mise en abyme» como práctica de la escritura se trata de un relato que ejerce la función de reflejo en el interior del relato como ocurre en *Niebla* al ser prologada la novela por Víctor Goti, que es uno de los personajes de la novela, el amigo de Augusto Pérez, protagonista de la novela. El escritor, en este caso Unamuno, pone en manos de un personaje de la novela su propia actividad de narrador, mostrando, de esta manera, la función relacional del trabajo de escritor, que es un trabajo en el que están implicados el escritor y la obra, cuya textura es el lenguaje. El sujeto de la escritura es un sujeto reduplicado como muestra el artificio del prólogo.

Unamuno se inserta en la tradición del individualismo trágico y asume que el individuo no es un sujeto que puede llegar a saberse en plenitud, sino un sujeto histórico que a lo más a que puede llegar es a decirse en su diversidad temporal y espacial. Su modelo de subjetividad no es el de Descartes, sino el de Montaigne que sabe que el yo no es un sujeto único y centrado, sino múltiple y diverso. Quizá sea esta la razón por la que Unamuno escoge a Don Quijote para exponer su teoría de la subjetividad. Don Quijote no sigue un proceso de constitución como el *Fausto* de Goethe, sino un proceso totalmente contingente marcado por las distintas aventuras que van configurando su existencia como un conjunto de fragmentos que no constituyen ninguna totalidad, sino una pluralidad de voces, que tienen como sujeto al poeta, que es el que sabe decir la verdad en cada momento. Al sujeto epistémico de Descartes y de su primera filosofía él va a oponer ahora el sujeto poético habitado por una pluralidad de yoes. Y esto lo va a hacer siguiendo la interpretación que Lange ha hecho de Kant, como decíamos al principio de este trabajo.

El desdoblamiento del sujeto escritor le permite al narrador una clave de cómo debemos leer el texto; no como una novela corriente, sino como una «nivola», que es el nombre que el prologuista y personaje de la novela da al texto de Unamuno en el interior del relato.

El prologuista y personaje de la novela nos informa de la actividad del escritor y del proceso de enunciación del relato, de la aventura de la génesis del relato. Este desdoblamiento le permite al escritor del relato tematizar la relación entre la vida (relato-

marco) y el arte («mise en abyme»); mostrando a la vez como el arte metamorfosea lo vívido narrado, introduciéndolo en un ámbito de eternidad, en el que dura más allá del escritor.

En el capítulo XXXI nos encontramos una «mise en abyme» funcional con el desdoblamiento entre el protagonista y el autor del relato. Augusto ha decidido suicidarse y va a visitar a Unamuno a su casa de Salamanca. Estamos ante una radical contraposición entre realidad y apariencia con la que Unamuno juega magistralmente en su relato; en la que, entre otras cosas, se cumple lo que Aristóteles en su poética denomina «reconocimiento», que supone el paso de la ignorancia al conocimiento al asumir la muerte como un momento fundamental de la existencia. En este capítulo el protagonista anticipa reflejamente («mise en abyme») su final, su muerte, que no solamente es un componente de la existencia de los entes reales, sino también de los entes de ficción; aunque con una diferencia importante: que los entes de ficción duran más al tener como ámbito la eternidad, que tiene que ver con el «tiempo del mundo» y no con el «tiempo de la vida» como es el caso de los entes reales.

El tiempo de la vida está unido a la conciencia, que tiene su asiento dentro de los límites de la conciencia de cada uno; mientras que tiempo del mundo está unido al inconsciente, que como sustrato de la conciencia dura en el mundo que estaba ahí cuando accedimos a la vida; y seguirá durando cuando nosotros ya no estemos presentes. Esta es la discusión entre Unamuno (autor real) y Augusto (ente de ficción) a propósito del concepto de realidad.

Teniendo en cuenta esto que venimos diciendo podemos encuadrar a Unamuno en el ámbito de los pensadores y escritores que a principio del siglo XX reaccionan contra el naturalismo del siglo XIX e intensifican el concepto de realidad: «realidad verdadera», «realidad real». En dicho ámbito tiene lugar un renacimiento del concepto platónico de realidad, que es lo que hemos visto que ocurre en Unamuno al hablar de la fabulación como la forma fundamental para la exposición de la realidad. Como escribe Eykman, «la perforación de la realidad aparienciable-aparecible conduce a algo más profundo. A algo que en cierto modo se encuentra “detrás”, es decir, a una realidad verdadera, propia, aún oculta que sólo es accesible esporádicamente. Es una realidad “nueva” que ha de liberarse de la antigua, a la que casi siempre se le adjudica el concepto de “esencia”. El fenómeno falso, aterido, solo superficial, vacío, se encuentra pues frente a la esencia verdadera. El expresionismo busca, por así decir, la idea platónica de la realidad». Y en esa búsqueda se sirve del lenguaje para acceder a esa realidad pura y verdadera, planteamiento del que también se va a servir en sus escritos del exilio, entre los que nos encontramos con *Cómo se hace una novela*.

Los años del exilio

El objeto de la escritura de Unamuno en estos años del exilio, como anteriormente, es él mismo, pero no como cogitatio, como tarea contemplativa al estilo cartesiano; sino como acción, como tarea fáustica. Por eso Unamuno tiene que abandonar su primera filosofía en la que fue educado y salir como Don Quijote a la arena de la historia para hacerse lo que él es. Y eso sólo puede hacerlo a través de una serie de dispositivos como el de la novela, de la leyenda, del mito, de la historia. «¡Mi leyenda! ¡mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así hemos

hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo. Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo, porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconciencia, al pasado, a la nada. ¡Como si el porvenir no fuese también nada! Y, sin embargo, el porvenir es nuestro todo».

Este texto (*Cómo se hace una novela*), publicado por primera vez en francés en el *Mecure de France* en mayo de 1926, es quizá el que mejor permite ver la aplicación de la «mise en abyme» por el escritor Unamuno, como él mismo da a entender en la anotación como diario del martes 21 de junio de 1927. Comentando un artículo de Azorín sobre un libro francés que trata de la «mise en abyme» se refiere Unamuno a André Gide y escribe: «Ya se ha escrito, recientemente, otro diario de esta laya; me refiero al libro que el sutilísimo y elegante André Gide ha escrito para explicar la génesis y proceso de cierta novela suya. El género debiera propagarse. Todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro –novela veraz, auténtica– para dar a conocer el mecanismo de su ficción». Esa es la técnica de la que se va a servir Unamuno para construir el texto de *Cómo se hace una novela*.

El 9 de julio de 1924, después de haber pasado un tiempo en la isla de Fuerteventura, embarca Unamuno en L'Aiglou y llega a Las Palmas el día 11 para embarcar el 21 en el *Zeelandia* que le conducirá al puerto francés de Cherburgo uno de los últimos días de agosto y donde es recibido con una gran apoteosis política. De Cherburgo va a París, segundo escenario de su destierro, donde va a escribir con angustia y rapidez *Cómo se hace una novela*, cuyo prólogo de 1927 empieza con estas palabras: «Cuando escribo estas líneas, a fines del mes de mayo de 1927, cerca de mis sesenta y tres y aquí, en Hendaya, en la frontera misma, en mi nativo país vasco, a la vista tantállica de Fuenterrabía, no puedo recordar sin un escalofrío de congoja aquellas infernales mañanas de mi soledad de París, en el invierno, del verano de 1925, cuando en mi cuartito de la pensión del número 2 de la rue Laperouse me consumía devorándome al escribir el relato que titulé *Cómo se hace una novela*. No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica. Revivíame para torturarme con la sabrosa tortura –de “dolor sabroso” habló Santa Teresa– de la producción desesperada, de la producción que busca salvarnos en la obra, todas las horas que me dieron *El sentimiento trágico de la vida*. Sobre mí pesaba mi vida toda, que era y es mi muerte. Pesaban sobre mí no sólo mis sesenta años de vida individual física, sino más, mucho más que ellos; pesaban sobre mí siglos de una silenciosa tradición recogidos en el más recóndito rincón de mi alcoba; pesaban sobre mí inefables recuerdos inconcientes de ultracuna. Porque nuestra desesperada esperanza de una vida personal de ultratumba se alimenta y medra de esa vaga remembranza de nuestro arraigo en la eternidad de la historia».

La segunda mitad del año 1924 y la primera de 1925 Unamuno desgrana su exilio en París, capital de la historia humana. Una ciudad completamente distinta de Salamanca, donde Unamuno había hecho casi toda su vida y su leyenda. En París, encerrado en una buhardilla, reflexiona sobre su vida y su obra, se hace cuestión a sí mismo (mihi quaestio factus sum) y escribe la primera versión de *Cómo se hace una novela*, que aparecerá por primera vez el 15 de mayo de 1926 en el *Mercure de France*. Este texto originario de Unamuno es una síntesis de su filosofía y concepción del mundo, hecha desde la distancia del destierro. Es decir, desde fuera de su tierra, que él vive como madre fecunda, en cuyo seno arraigan sus raíces, que son las que alimentan su ser. En el París

modernista de principios del siglo XX sueña su porvenir y el de España y al soñar esos porvenires los deshace. El sueño, lo mismo que la lectura de novelas, desteje el porvenir, lo deshace lo mismo que Penélope. Unamuno no quiere deshacer el porvenir soñándolo y por eso decide hacerse su leyenda, su historia ejecutando su acción más creadora: la de escribir. Al escribir pasa a ser autor y no deja que le devore el tiempo, sino que se crea un sí mismo, que es su realidad verdadera, no soñada.

Una de las preocupaciones fundamentales de la filosofía de Unamuno a lo largo de toda su vida ha sido la de crearse su propia existencia y por eso el lema clave de su pensamiento no es el del oráculo de Delfos «conócete a ti mismo», sino el lema pindárico: «¡Aprende a hacerte el que eres!». Es consejo más profundo que el de «Conócete a ti mismo» contra el que se revolvía Carlyle —otro gran actor trágico y monologuista inagotable—, diciendo que somos inconocibles para nosotros mismos, y sustituyéndole con este otro: «¡Conoce tu obra y llévala a cabo!» Pero ahí es nada conocer uno su obra, la que le toca en providencia. Porque mi obra soy yo, el que soy por dentro de dentro, en mi entraña espiritual; mi obra es mi yo eterno —de la eternidad del pasado tanto como de la del porvenir—; mi obra es mi posibilidad y mi necesidad a la vez. «Aprende a hacerte el que eres», es pues, “¡conoce tu obra y llévala a cabo!”, pero expresado con mayor profundidad. Y es toda la tragedia de una biografía histórica, de la vida en la historia de un hombre público, singularmente de un político».

Los años del destierro y la mismidad

La meditación unamuniana sobre sí mismo durante sus años de destierro tiene como uno de sus temas de reflexión el de la comedia y el correspondiente concepto de representación. Tres modelos literarios le sirven de base para esta meditación: *La Divina Comedia* de Dante, *La Comedia humana* de Balzac y *El gran teatro del mundo* de Calderón y lo que va a hacer Unamuno es revelarse, precisamente, contra esa concepción del mundo como representación y reivindicar desde el punto de vista del conatus el carácter agónico de la existencia. La existencia del hombre, lo mismo que la del Cristo de la cruz o la del cristiano no es la representación de ninguna comedia, sino una agonía, una lucha por permanecer en la existencia. La vida no es camino como en el Dante de *La Divina Comedia*, ni un haz de deseos como en *La piel de zapa* de Balzac, ni una representación como en *El gran teatro del mundo* de Calderón; sino agonía como la del Cristo de la cruz, que para Unamuno es el verdadero símbolo del hombre. Y el tipo de discurso que puede expresar esta forma de vida es un discurso agónico

Dialéctica interioridad-exterioridad

La verdadera tragedia de Unamuno es la de no encontrar la síntesis entre su yo profundo y su yo superficial, y más hondamente aún entre el tiempo y la eternidad como expresara su hermano filosófico Kierkegaard: «El hombre era, pues, una síntesis del alma y cuerpo; pero al par es una síntesis de lo temporal y de lo eterno. Esto se ha dicho ya bastantes veces, sin que yo tenga que objetar nada contra ello. Pues no es mi deseo descubrir novedades, antes bien es mi mayor placer y mi ocupación favorita meditar justamente sobre aquello que parece más simple. Por lo que toca a esta última síntesis,

salta enseguida a la vista que se halla formada de otro modo que la primera. En la primera eran el alma y el cuerpo los dos momentos de la síntesis y el espíritu lo tercero; pero de tal suerte que sólo se puede hablar en rigor de una síntesis cuando es puesto precisamente el espíritu. La otra síntesis sólo tiene dos momentos; lo temporal y lo eterno. ¿Dónde está lo tercero? Si no hay una tercera cosa, tampoco existe en rigor ninguna síntesis pues una síntesis que encierra en sí una contradicción no se produce como síntesis sin una tercera cosa; decir que la síntesis es una contradicción es decir precisamente que la síntesis no es. Y, sin embargo, es en el «momento».

Unamuno, como Kierkegaard, piensa que la síntesis del tiempo y la eternidad se da en el momento. De ahí que en *Cómo se hace una novela* escriba: «Nada dura más que lo que se hace en el momento y para el momento. ¿He de repetir mi expresión favorita la eternización de la momentaneidad?... Clavar la rueda del tiempo». ¿Cómo puede hacerse esto referido al individuo?

Por eso él titula el texto que venimos comentando *Cómo se hace una novela*, que es lo mismo que decir cómo se hace Miguel de Unamuno, cómo se hace la leyenda, la historia que le configura como un sí mismo y en la que acabará siendo enterrado. Y cuando esto ocurra qué será él: ¿un sueño de otros, de aquellos que lo lean o una criatura, una creación humana que permanece en la eternidad? Toda la reflexión de Unamuno en *Cómo se hace una novela* versa, en definitiva, sobre la contraposición entre sueño y realidad. ¿Qué es el verdadero Unamuno: un sueño de alguien o una realidad verdadera? Vamos a intentar responder a esta pregunta fijándonos en los años unamunianos del exilio (1924-1930).

Su experiencia más trágica del destierro es su soledad de París, porque: «Desde aquí, desde París, desde este París que está reventando historia, lo que pasa y mete ruido, ni se ve montaña, ni se ve desierto, ni se ve mar. Los pobres hombres que estamos enjaulados aquí, en la ciudad, en la gran ciudad, en el Arca de Noé de la civilización y de la historia, no podemos a diario limpiar nuestra vista, y con ella nuestra alma, en la visión de la eternidad de la montaña, del desierto, de la mar».

¿Dónde encontramos la clave de esa experiencia trágica de su soledad parisiense? En la *Comedia humana* de Balzac, uno de cuyos componentes, *La piel de zapa*, sabemos, porque nos lo dice el propio Unamuno, que fue un elemento fundamental de *Cómo se hace una novela*. «En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dio la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible *Piel de zapa* (*Peau de chagrin*), de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí en París y en el destierro, de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía. Pero ¿no son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas?».

París es el espacio de la más radical soledad para Unamuno, ese París al que llaman la ciudad de la luz, puede que sea el lugar de la razón (piénsese en la metáfora de la Ilustración), pero no es el lugar de la verdad y ello porque quizá la Ilustración ha confundido la lux con el lumen. «El camino, sí, la vía, que es la vida, y pasársela haciendo solitarios –tal la novela–. Pero los solitarios son solitarios, para uno mismo sólo; no participan de ellos los demás, Y la patria que hay tras de ese camino de solitarios, una patria de soledad –de soledad y de vacío–. *Cómo se hace una novela*, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? Y el para qué es el por qué. ¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista, ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector

de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan».

La crítica unamuniana de la modernidad podemos apreciarla en el contraste entre lo profundo y lo superficial, como el contraste entre dos ciudades (Salamanca y París), que es el contraste entre dos estilos y formas de vida: entre la tradición y el modernismo, París representa la fiesta del modernismo. Es la expresión del progreso y de lo efímero, que se manifiesta fundamentalmente en los bulevares como las grandes arterias exteriores de la ciudad moderna por donde circulan las multitudes y en medio de las cuales uno puede sentirse profundamente solo. También se manifiesta en el metro, esas arterias interiores de la ciudad moderna, iluminadas con neón, donde «todo lo sólido se desvanece en el aire» espeso de las profundidades por donde discurren enjauladas las multitudes.

Max Weber ha caracterizado a la sociedad moderna como una «jaula de hierro» en la que el hombre vive disciplinadamente su existencia. Y Unamuno, en su destierro, ve a París como una gran jaula, que sitúa al hombre en el discurrir frenético de la historia. El hotel de familia en el que él vive es una jaula, los parques están encajonados en la gran jaula del cemento, las multitudes discurren enjauladas en el metro, el Sena discurre enjaulado por los bordes de los bulevares y los grandes edificios sin cañaverales, ni animales en sus orillas. El Sena a su paso por París ha dejado de ser un río y se ha metamorfoseado en canal. Frente a los bulevares, las plazas y el metro de París, Unamuno, soñando en su Salamanca evoca la montaña, el desierto y el mar. Esas montañas de Gredos que ve desde el palacio de Anaya donde da sus clases, o desde la carretera de Zamora por donde muchas veces discurren sus paseos. Las montañas están fuera de la historia, enraizadas en la tierra madre, engendradora de los hombres, que también acoge a sus hijos cuando retornan a ella en el sueño de la muerte. Y lo mismo que de las montañas cabe decir también de esa especie de desierto que es el páramo castellano y de la mar que ha descubierto en sus días de Fuerteventura.

Esta confrontación unamuniana entre modernismo y tradición es también una confrontación entre dos experiencias distintas del tiempo. La experiencia del tiempo como duración y permanencia: el desierto y la mar de Fuerteventura y la experiencia del tiempo como fluir y suceder constante: París como escenario de la historia. Esta experiencia dual del tiempo es la que Unamuno va a tematizar durante su estancia en París y la que va a ocupar ahora nuestra atención.

La piel de zapa de Balzac le sirve a Unamuno para tematizar la experiencia del tiempo durante su destierro en París. En primer lugar a través de la experiencia de Unamuno lector de Balzac, que lo que hace es seguir el fluir de la novela hasta desembocar en la muerte, como una nada hacia donde le conduce el río de la lectura. Una lectura entendida como mimesis repetidora de lo que sucede en el relato. El lector mimético no puede escapar al destino del relato, que acaba en el agotamiento del deseo y la disolución en la nada. Desde esta perspectiva el porvenir es experimentado como disolución. El paradigma de esta experiencia es el protagonista de la obra de Balzac.

Otra experiencia posible del tiempo es la representada por Proust en su esfuerzo por la recuperación del tiempo perdido. Esta experiencia es un camino de vuelta hacia el pasado. En la novela Unamuno pretende hacer pasar al protagonista por todos los lugares donde ha estado antes. Se trata de un esfuerzo de rememoración que a la postre acaba diluyéndose en otra nada, que es la del nacimiento. El hombre al fin y al cabo es un instante entre dos nadas: la cuna y la tumba. La verdadera tarea humana no consiste en

deshacerse hacia uno u otro de esos extremos, ya sea a través de la rememoración o del deseo. El hombre tiene que eternizarse en el instante y para ello no tiene otra salida que la creación. El hombre tiene que ser creador y poeta de sí mismo. «Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo».

La única forma que tiene el hombre de ganarse al tiempo es la de hacer vida del sueño, amasar en el presente de la vida las esperanzas soñadas y los recuerdos rememorados engendrando una obra. Para Unamuno su vida es su obra y su obra es su vida. El paradigma de la filosofía unamuniana es el de la filosofía de la praxis. Pero considerada ésta no desde el punto de vista de la producción y del trabajo, sino desde el punto de vista de la creación. En este punto la filosofía de la praxis de Unamuno está del lado de Heidegger y no del de Marx. La filosofía unamuniana de la praxis busca eternizarse en la obra y no en el producto. Y la obra tiene como una de sus peculiaridades la de ser abierta, con lo cual el lector no se limita a soñarla deshaciéndose en el sueño; sino que puede vivirla y crearse a sí mismo en el acto de la lectura, en el proceso de comunicación intersubjetiva con ella. «Y ahora, ¿para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto es la muerte, y la vida no puede morirse. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído».

El escritor verdadero lo mismo que el lector verdadero se van edificando a sí mismos en el acto de lectura y de escritura. Uno y otro no son meros imitadores del acto de algún otro que sería el autor verdadero y creador; sino que son auténticos poetas y creadores que se van haciendo a sí mismos entretejiendo en el momento tradición y progreso, recuerdos y esperanzas. De esa manera hacen su obra como algo eterno, arrancado al fluir del tiempo. «La eternidad está por encima o por debajo del tiempo, no a lo largo de él; es su sustancia, no su envoltura».

Sustancia y envoltura son dos términos que pueden servirnos como referencia para seguir ahondando en la filosofía de Unamuno. Para Unamuno la modernidad se ha asido a las envolturas, a lo fluido y aéreo. Pensemos en el París modernista de la década de los años 20. Él, en cambio, aspira a lo sustantivo, a lo nouménico. De ahí su insistencia en las montañas, que son los huesos de la tierra, su sustancia, el esqueleto; lo que queda cuando se ha disuelto la envoltura. Si queremos sobrevivir al tiempo tenemos que hacernos un esqueleto. Es la única forma de eternizarnos y arrancarnos al instante fugitivo. No podemos sobrevivir al tiempo ni a través del recuerdo, ni a través del sueño, sino solamente a través de la creación.

La contraposición fundamental en Unamuno es entre interior y exterior. El interior es la sustancia, el esqueleto; así como el exterior es la apariencia, la envoltura. En *Cómo se hace una novela* se sirve de esta contraposición para poner en práctica su práctica de la escritura como «mise en abyme», al estilo de André Gide. Tenemos por un lado la novela como relato, como figuración (el exterior de la novela); y por otro el diario en el que se va anotando. «Todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro –novela veraz, auténtica– para dar a conocer el mecanismo de la ficción». Esto es lo que hace Unamuno en *Cómo se hace una novela* y lo que hizo Gide al escribir *Les Faux-monnayeurs* y su *Journal* correspondiente. En el primero de los casos tenemos el libro como espejo, como imagen, que es como funciona *La piel de zapa* en el relato de

Unamuno; en el segundo caso, en cambio, tenemos el libro como escritura, como palabra creadora. «Pero hay otro mundo, novelesco también; hay otra novela. No la de la carne, sino la de la palabra, la de la palabra hecha letra. Y ésta es propiamente la novela que como la historia, empieza con la palabra o propiamente con la letra, pues sin el esqueleto no se tiene en pie la carne».

En el interior es donde se encuentra el que Unamuno denomina intra-hombre, que no es un hombre contemplativo, sino activo, creador, tanto si es autor como si es lector. En uno y otro caso actúa después de haber «comprendido», después de haber hecho suya la experiencia del otro transformándola, transustanciándola en el propio pensamiento y convirtiéndola en figuras, históricas o de ficción. Esto es lo que le lleva a afirmar a Unamuno que «todas las criaturas son su creador». Y esto que afirma del escritor-autor lo defiende también en el caso del lector, que no debe ser un imitador, sino también un creador, cuyo núcleo se encuentra en el que Unamuno llama «hombre de dentro», que es la clave de su antropología; y que nosotros podemos interpretar como el sí mismo que cada uno va construyendo en la historia; y que en la época del exilio ha sido ocultado por el hombre exterior, obligado a vivir en la historia.

A modo de conclusión

Hemos situado a Unamuno dentro de la moderna tradición del ficcionalismo, que hemos visto procedía de Kant. Y al mismo tiempo hemos visto como dentro de esa tradición aplica el dispositivo de la «mise en abyme» en su escritura, tomando como ejemplos *Niebla* y *Cómo se hace una novela*. En esta conclusión vamos a servirnos de la distinción entre novela y relato, tal como la explica Blanchot en la *Entrevista infinita*. La novela, género narrativo, se desarrolla siguiendo un tiempo lineal, en el que presente, pasado y futuro se suceden progresivamente en consonancia con el desarrollo psicológico de un sujeto (osa que ocurre en *Niebla*); mientras que el relato (*Cómo se hace una novela*), género persuasivo, es la presentación de un acontecimiento (el destierro), cuya experiencia no obedece al orden natural de la experiencia, al introducir el «desarraigo» en la vida cotidiana. Un desarraigo que rompe con la visión cotidiana del mundo, que no está inscrito en la introspección del sujeto, produciendo consecuencias catastróficas tanto sobre la visión del mundo (espacio), como sobre la duración del tiempo, cuya experiencia podemos asimilar a la intuición nietzscheana del eterno retorno, sobre cuyo trasfondo se rompe la identidad de los personajes, irremediablemente desplazados y pasando por «no-lugares»: habitaciones anónimas, escaleras, corredores, etc.; un errar permanente a la búsqueda de una salida, siempre desplazada.

Asumiendo esa distinción de Blanchot pueden apreciarse los diferentes estilos de escritura entre uno y otro texto. En el primero (*Niebla*) predomina el estilo narrativo, así como la ironía en la escritura; mientras que en el segundo (*Cómo se hace una novela*) predomina el estilo persuasivo, polémico y agónico. La escritura de *Cómo se hace una novela* es la escritura de un acontecimiento (el destierro), que rompe con la regularidad del mundo cotidiano y genera un profundo desarraigo en el narrador (Unamuno), que tiñe de «cólera» la escritura y engendra el verdadero drama que recorre el texto entre la verdad (qué es), el enunciador (Unamuno) y el adversario (la Junta militar); engendrando un relato profundamente polémico y panfletario, no entendiendo este término

negativamente, sino como una forma de estilo, como una forma de escribir, como una forma de expresión, que Vauthier califica como «retórica del exilio», íntimamente unida al concepto unamuniano de «agonía», en cuyo análisis ahora no vamos a entrar, sino que dejamos para otro futuro trabajo.